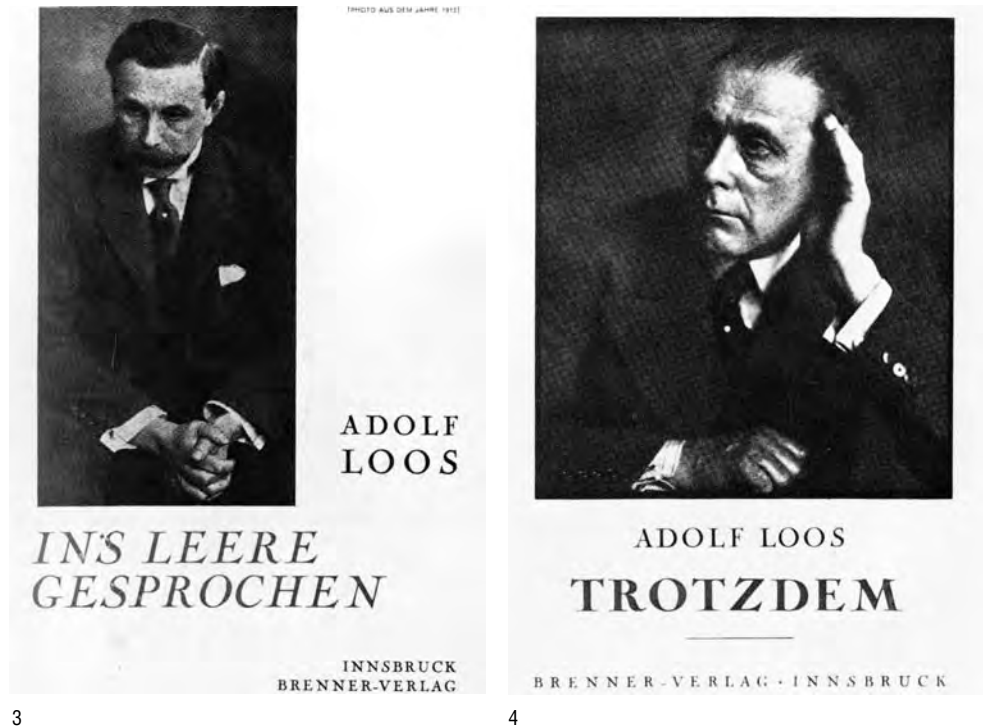


1. Este texto, realmente no era más que un brevísimo comentario dedicado a la figura recientemente desaparecida. Sin embargo, a pesar de su brevedad y de su comprensible tono hagiográfico, merece destacarse porque se contenían en él algunas ideas que tendrían bastante eco en la historiografía inmediatamente posterior. Hay en primer término una referencia bibliográfica a la monografía de Kulka y a los *Festschrift* publicados con motivo de su sesenta cumpleaños como principales testimonios sobre el trabajo y los alcances de Loos. A continuación, en el obituario se introduce una metáfora que marcaría de manera nítida la consideración crítica de Loos por la potencia de su capacidad de sugerencia: Persico compara al arquitecto que acababa de fallecer con Juan el Bautista predicando en el desierto, y señala que su destino habría sido el de corroer, agitar y soñar. Loos, siguiendo el símil, es recordado por Persico como un 'apóstol' que habría luchado con todas sus fuerzas contra la inflación del ornamento, pero a quien los conservadores de la Europa Central no habrían perdonado nunca su diagnóstico y las nuevas generaciones habrían dejado aislado porque lo habían considerado excéntrico y poco cordial, practicando con él la injusticia de dejarlo fuera de las exposiciones de Stuttgart del 27, Karlsruhe en el 30 o Praga en el 31. Este aislamiento lleva a Persico a calificar a Loos como 'una especie de moderno Diógenes' para terminar anunciando que la quinta Trienal de Milán ilustraría su obra entre las de los 'Maestros'. Cfr. PERSICO, E., "In memoria di Loos", en *Casabella* n. 10, octubre de 1933, p. 45.

Figs. 3 y 4. Portadas de los dos libros publicados por Loos, Innsbruck 1930 y 1931.



2. Cfr. BONICALZI, R., "Un maestro per i neorazionalisti", en *Casabella*, n. 382, 1973, pp. 14-15.

3. En los años inmediatamente posteriores a la guerra había sido el director de otra influyente revista italiana, *Domus*, puesto que abandonaría en 1947. Cfr. ROGERS, E.N., "Saluto", en *Esperienza* ..., pp. 127-129. Este es el artículo con el que Rogers se despedía de la dirección de *Domus* en el número 223-25 correspondiente a octubre-diciembre de 1947.

4. "El indicador, el signo de este modo nuestro de sentir está en la palabra *continuità*, que hemos impreso sobre el viejo título porque queremos recordar el empeño que hemos asumido: que se encuentra en la modestia de aceptar una herencia y en la presuntuosa esperanza de ser capaces de administrarla". ROGERS, E.N., "Continuità" en *Esperienza*..., pp. 130-131. Este editorial apareció en el número 199 de *Casabella-Continuità* en enero de 1954.

5. Cfr. *Ibidem*, p. 131. La novedosa introducción en el debate sobre la arquitectura moderna del concepto de tradición que proponía Rogers, que derivaba de su voluntad de continuidad con el pensamiento histórico de Edoardo Persico, había surgido antes en el crítico napolitano como fruto, por un lado, de su formación histórica junto a Lionello Venturi en Turín y de la asimilación del concepto de gusto defendido por el historiador y, por otro, de su actitud respecto del ejercicio de la crítica, construida al hilo de la contingencia de los acontecimientos que se producían ante sus ojos, sin los pronunciamientos *a priori* característicos de casi toda la crítica de vanguardia. Por otra parte —y este aspecto alcanzaría una honda relevancia en el pensamiento de Persico y en la historiografía italiana posterior— el concepto de gusto heredado de Venturi traía aparejada, en su condición contingente, la noción de la inexistencia de rupturas en el curso histórico. Para Persico no existía conflicto entre gusto moderno y tradición, sino que lo que había era continuidad entre pasado y presente, porque —en palabras de Renato De Fusco— tanto gusto como tradición son conceptos que tienen sobre todo un significado de presencia activa y de participación histórica. Cfr. DE FUSCO, R., *La idea de arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1976, pp. 206 y ss.

6. "Coherencia, tendencia, estilo no son sinónimos, sino tres momentos del proceso histórico en el cual se determina el fenómeno artístico. Coherencia es la cualidad necesaria al artista para establecer sus propias relaciones con el mundo moral...; tendencia es la deliberada traducción de sus actos? en un bien definido ¿solco? intelectual. Estilo es la expresión formal de la coherencia y de la tendencia. ROGERS, E.N., "Elogio della tendenza", en *Esperienza*..., p. 124. Este breve artículo se publicó por primera vez en *Domus*, n. 216, diciembre de 1946.

7. Cfr. *Ibidem*, pp. 125-126.

8. "No seamos ni idólatras, ni iconoclastas: amamos a los Maestros (de la historia contemporánea y de la pasada), reconociendo, con gozo, el alimento que hemos recibido con su ejemplo, pero no renunciemos a la parte más celosa de nuestro espíritu que reservamos al juicio sereno de nuestra experiencia". ROGERS, E.N., "Continuità", p. 131.

3

4

tintas valencias programáticas que el término representaba para el nuevo equipo rector de la publicación, dotado de una intencionalidad que iba mucho más lejos que el simple deseo de caracterizar nominalmente una etapa concreta de la revista.

En primer lugar se proponía, una continuidad con la obra crítica desarrollada por Persico y Pagano, quienes habían conducido la revista "antes de los años oscuros, hacia la meta siempre pospuesta de las definiciones, de los descubrimientos, de las invenciones, de la fantasía". Una continuidad que obligaba a una coherencia con el propio momento histórico y, por tanto, a la búsqueda de la propia originalidad "como ellos afirmaron la suya propia"<sup>4</sup>. No se trataba de una elegante llamada a la nostalgia de épocas más optimistas, sino la manifestación consciente de un posicionamiento muy madurado respecto de las relaciones que debían darse en el seno del binomio tradición y modernidad y que encontraba su primer fundamento en las ideas críticas defendidas por Persico y Pagano en la etapa anterior. Continuidad para Rogers —como antes para Persico— significaba conciencia histórica y, por tanto, tradición<sup>5</sup>.

Ya en 1946, desde las páginas de la revista *Domus*, Rogers había proclamado su particular visión del proceso histórico que determina el fenómeno artístico, introduciendo un término que marcaría el debate crítico y productivo en la arquitectura italiana de los años cincuenta y sesenta: la 'tendencia'<sup>6</sup>. La expresión significaba para Rogers una responsable opción intelectual y un concepto de progreso que parecía oponerse al defendido por la ideología ortodoxa del Movimiento Moderno, en la medida en que derivaba de una consideración indisoluble de la secuencia entre pasado presente y futuro, con la consecuente identificación entre crítica y juicio histórico<sup>7</sup>.

Tampoco consistía —por lo menos así lo defendía Rogers— en una actitud conservadora ni historicista, descalificaciones aducidas desde cierta crítica para algunas de las realizaciones arquitectónicas del BBPR, sino en una determinada concepción de la modernidad y del diálogo con la historia que obligaba a ensanchar el universo de modelos de los que aprender o de maestros a los que estudiar tanto en el tiempo como en el espacio, a la vez que exigía una distancia e independencia crítica respecto de ellos<sup>8</sup>.

El concepto de 'continuidad' encarnaba en el pensamiento de Rogers el cambio constante en el seno de una tradición; lo contrario a la crisis, a la ruptura, a la revolución, que es el momento de discontinuidad producto de la aparición de factores nuevos. Había perdido sentido —estas ideas las escribía Rogers en 1957— la polémica que construyeron los pioneros para justificar sus propias acciones 'contra' el ambiente que les rodeaba. Resultaba ingenuo aquel espíritu de cruzada, aquel maximalismo que otorgaba patente de modernidad por aspectos tan periféricos como la opción por la cubierta plana. No se justificaba la artificiosa fractura abierta entre pro-



5

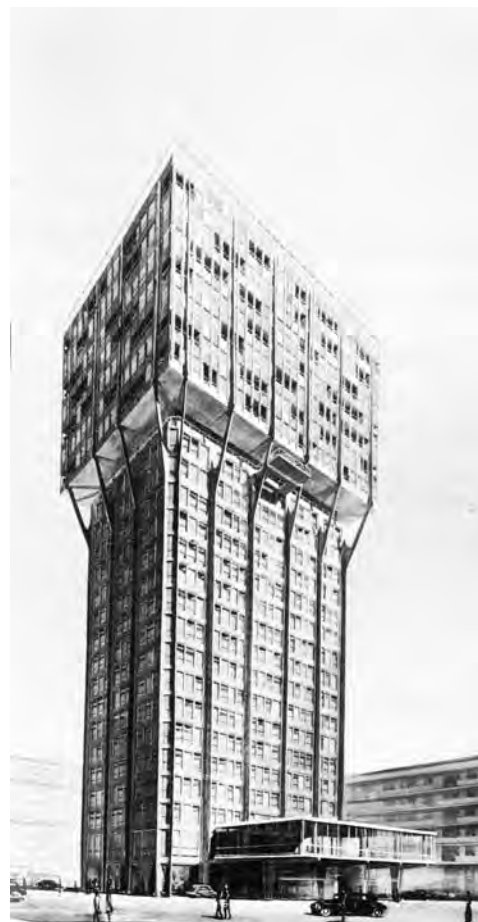
gresistas y reaccionarios, entre tradicionalistas y artistas de vanguardia: “No basta con ser genéricamente modernos, es necesario especificar el significado de tal modernidad”<sup>9</sup>. Porque el gran equívoco había surgido para Rogers cuando el Movimiento Moderno se había visto reducido a mero repertorio formal y no se había valorado que su enseñanza más importante derivaba del establecimiento de unas nuevas relaciones entre formas y contenidos, en el seno de la fenomenología de un proceso histórico-pragmático siempre abierto, que excluía cualquier apriorismo en la determinación de esas relaciones<sup>10</sup>.

Lo que Rogers estaba proponiendo en esos años era una relectura crítica de los fundamentos de la modernidad que permitiera su inserción en la historia y omitiera la consideración ingenua de su excepcionalidad ahistórica. Porque para el líder del BBPR “no es obra moderna aquella que no tenga auténtico fundamento en la tradición”. Una tradición cultural universal que supone una continuidad en el tiempo y en el espacio. Que se corresponde con un lenguaje internacional que desdeña tanto el cosmopolitismo anodino como el folklorismo demagógico, que está hecho de “mutua comprensión, donde cada uno pueda contribuir con su libertad interior y el aporte cultural característico de la región en la que actúa”<sup>11</sup>.

Esta nueva exploración alcanzaría, también, a la consideración crítica de aquellos arquitectos de principios de siglo que habían sufrido el rechazo por parte de los pioneros del Movimiento Moderno; desde esta nueva perspectiva histórica, los primeros podían ser considerados en su carácter específico sin necesidad de polemizar con ellos para poder afirmar la obra propia<sup>12</sup>.

En esta última afirmación Rogers se estaba refiriendo de manera fundamental al debate —entonces de actualidad en la arquitectura italiana— sobre el creciente interés por una revalorización histórica de la experiencia del *Liberty*, estilo que había sido anatematizado por los arquitectos que abrazaron la causa de las vanguardias. Rogers reclamaba un análisis desapasionado de aquellos valores positivos que podían extraerse del período entonces revisado, pero este análisis debía evitar una recuperación de tono literario y nostálgico que habría introducido en el debate arquitectónico contemporáneo unos valores de carácter ahistórico, ya que éstos sólo podían tener sentido si se relacionaban con la concreta realidad cultural del tiempo en el que fueron formulados.

Una revisión crítica del pasado reciente a la luz de unos planteamientos semejantes a los formulados por Rogers tenía forzosamente que tropezarse con la figura de Loos por variados motivos. En primer lugar por las similitudes existentes entre la problemática histórico-artística alrededor del *Liberty* y la generada en torno al debate sostenido entre Loos y la Secesión. Pero, sobre todo, por la coartada que podía prestar el pensamiento de Loos para la concreta posición intelectual argumentada por Rogers<sup>13</sup>.



6

Fig. 5. Rogers con el resto del BBPR antes de la guerra. (PIVA, A. (ed.), *BBPR a Milano*, Electa, Milano, 1982).

Fig. 6. Perspectiva de la Torre Velasca. (PIVA, A. (ed.), *BBPR a Milano*, Electa, Milano, 1982).

9. ROGERS, E.N., “Continuità o crisi?”, en “Esperienza...”, p. 203. Artículo publicado en *Casabella-Continuità* en el n. 215 de abril-mayo de 1957.

10. Cfr. *Ibidem*, p. 205.

11. ROGERS, E.N., “Continuità”, p. 132.

12. ROGERS, E.N., “Continuità o crisi?”, p. 207.

13. No hay que perder de vista que el arquitecto austriaco se había puesto de cierta actualidad en Italia con la publicación en italiano por la editorial *Il Balcone* de Milán en 1956, de una pequeña monografía titulada escuetamente *Adolf Loos*, escrita por su íntimo colaborador Ludwig Münz, que fallecería un año más tarde. El texto de este libro de Münz sería después recogido por Künstler e incorporado a la monografía alemana de 1964 *Der Architekt Adolf Loos* que se editaría firmada por ambos autores a pesar de que la desaparición de Münz se había producido varios años antes.



Fig. 7. Aldo Rossi. La influencia de Loos: Villa ai Ronchi en Versilia, 1960. (Fotografía y maqueta. FERLENGA, A. (ed.), *Aldo Rossi. The life and works of an architect*, Electa, Milano, 1999).



Así, al revisar la figura del arquitecto austríaco, Rogers no se proponía sólo reubicar a Loos en el lugar que debía corresponderle en el olimpo de los maestros de la arquitectura moderna, sino declarar polémicamente la absoluta vigencia de sus enseñanzas:

“El interés por Loos tiene el valor de una opción: él se encuentra entre aquellos que pertenecen a nuestro mundo.

La actualidad de Adolf Loos no consiste propiamente en reconocer que ya se haya realizado su mensaje y que la arquitectura de hoy pueda aquietarse en las posiciones alcanzadas; se trata más bien de constatar el incumplimiento de los que luego han venido respecto de su ejemplo y de las sugerencias positivas de su pensamiento; incluso también las erróneas ilaciones perseguidas de manera superficial por muchos”<sup>14</sup>.

En el artículo que abría el número 233 de la revista, dedicado a Loos, Rogers reclamaba una nueva dimensión crítica para la figura de Loos y su nueva historización en el seno de una actividad que debía erigirse sobre la operatividad de la crítica. Una reintegración histórica necesaria tanto más en la medida en que el tratamiento otorgado a Loos –también a otros– por parte de los maestros de racionalismo ofrecía un claro perfil de ahistoricidad. No se molestaron en analizarlo en relación con su tiempo y la real influencia ejercida por él en sus contemporáneos o en las generaciones inmediatamente posteriores, sino que sólo valoraron de su arquitectura aquellos aspectos de la misma que sugerían proximidad con las propuestas realizadas por los propios maestros.

Esta deshistorización reductiva había supuesto –argumentaba Rogers– el aislamiento de algunas expresiones plásticas de determinadas obras de Loos o de alguno de sus aforismos que habían quedado desgajados del conjunto de su compleja enseñanza.

Y contra ello venía a defender Rogers la pervivencia de la que para él era la enseñanza central de Loos, el impulso moral que imprime a su actividad arquitectónica: “el sentido económico-social de las acciones, insertas en un contexto progresista”<sup>15</sup>.

Para Rogers, la oposición de Loos a la arquitectura de la Secesión y su emblemático artículo “Ornamento y delito” no podían entenderse en su justa medida fuera del contexto en que se produjeron, sin el análisis profundo de la realidad del particular clima cultural que las albergó: “debe quedar claro que el pasado no puede ser considerado ni como un modelo a repetir, ni como un esquema a rechazar, sino como un momento de la experiencia a evaluar en toda la complejidad de la evolución fenomenológica”<sup>16</sup>.

El valor de Loos, por tanto, no residía en su consideración como adelantado o profeta de otros, sino que emanaba de su propio mensaje poético que era válido en sí mismo como permanente fuente de inspiración:

“La actualidad de Adolf Loos, además de su valor, que le coloca de todos modos entre los grandes, está en el haber afrontado todo el conjunto de los problemas de su época que permanecen en la nuestra: la relación entre producción y arquitectura considerada como objeto de consumo; el lenguaje arquitectónico hasta en sus instancias más representativas y monumentales; la adhesión a la racionalidad de los materiales y del construir (...); la posibilidad de ser decorativo sin complacerse en el ornato (...) y, finalmente, la continua verificación del estilo en el ámbito de un juicio moral en lo que, a pesar de que no sea de su agrado, se parece a un Van de Velde, a un Gropius, y a los personajes más significativos de la historia de la arquitectura contemporánea”<sup>17</sup>.

Todas estas ideas las exponía Rogers en la presentación del ya citado número de *Casabella-Continuità* que albergaba una operación crítica de ambición notable respecto de Loos. Una operación que encontraba su base en la publicación por primera vez en Italia de dos textos de Loos –nunca antes había sido traducido al italiano<sup>18</sup>– y que eran precisamente el fundamento del

14. ROGERS, E.N., “Attualità di Adolf Loos”, en *Casabella-Continuità*, n. 233, noviembre de 1959, p. 3.

15. Ibidem, p. 3.

16. Ibidem, p. 3. Rogers aquí no puede evitar establecer un paralelismo entre la Secesión y el *Liberty* italiano y terciar, a través de la revisión de la figura de Loos, en la polémica instalada en esos momentos en el seno de la cultura arquitectónica italiana sobre la recuperación por parte de algunos de sus más señalados representantes de ciertos valores de una corriente arquitectónica –el *Liberty*– que no había gozado de un adecuado reconocimiento crítico.

17. Ibidem, p. 3.

18. Hasta 1972 no se publicarían de un modo orgánico los escritos de Loos bajo el título de *Parole nel vuoto* en una traducción de Sonia Gessner en una edición que iba precedida por una introducción de Joseph Rykwert que más tarde Rossi calificaría de “tan decorativa como superficial” ROSSI, A., “Introduzione” en LOOS, A., *La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Zanichelli, Bologna, 1981, p. 7. No obstante, esta afirmación de primicia en la traducción al italiano de Loos es incierta; por lo menos existen dos traducciones anteriores de artículos de Loos debidos a Giuseppe de Finetti, el único alumno italiano de la Escuela de Construcción de Loos. El primero de ellos “Ornamento e delitto” fue publicado en la misma *Casabella* en 1934 y el segundo “La città di Potekin” en 1945 en *La Città*. Así se recoge en la investigación todavía inédita de Francesca Fiorelli, “Mirando hacia Norte. La lección de Loos en la experiencia moderna de la arquitectura italiana, años 20-30”, Pamplona, 2009.



Fig. 8. Fiesta por el sexagésimo cumpleaños de Loos el 10 de diciembre de 1930 en la villa Müller de Praga.

número monográfico dedicado al arquitecto austríaco. Para la ocasión, como no podía ser de otra manera, los artículos elegidos fueron “Ornamento y delito” y “Arquitectura”, auténtica columna vertebral del pensamiento de Loos. El objetivo era distinto en cada caso; de “Ornamento y delito” se pretendía una relectura que pusiera de manifiesto las erróneas interpretaciones de las que había sido objeto el texto, mientras que “Arquitectura”, del que Rossi discutiría algún pasaje, era propuesto como punto de apoyo para una propuesta mucho más ambiciosa, una nueva redefinición del propio concepto del oficio de la arquitectura a la luz de una idea alternativa de modernidad.

### LOOS SEGÚN ROSSI

Como ya se ha apuntado, la operación crítica que Rossi desarrolló en el número 233 de noviembre de 1959 de *Casabella-Continuità*, a partir del encargo que le hizo Rogers de preparar un número monográfico dedicado a Adolf Loos, trascendió en mucho la mera recuperación histórica de una figura de cierta importancia injustamente reducida al olvido. Lo que Rossi se planteó fue una nueva exégesis de Loos que, desde su profundidad y especificidad, supusiera una revisión a fondo del concepto excluyente de modernidad acuñado por la vanguardia europea en el período de entreguerras. Loos sería para Rossi el necesario punto de apoyo en el que fundar una nueva formulación verdaderamente racional del binomio modernidad-tradición.

El sustento teórico de esta operación crítica lo constituía el amplio artículo que con el título “Adolf Loos: 1870-1933” escribió el propio Rossi para acompañar la monografía<sup>19</sup>. La rotunda y comprensiva formulación de su título ya manifestaba la ambición con la que estaba escrito; no se trataba de glosar algún aspecto parcial de la obra –literaria o construida– de Loos o sacar a la luz algún episodio no conocido, sino de leer de nuevo aquellos acontecimientos de la vida y trabajo de Loos sobre los que la historiografía moderna ortodoxa había desarrollado la interpretación crítica admitida como canónica.

Resulta significativo que Rossi, como Persico en su obituario del 33, comenzara su artículo recordando aquella fiesta que el círculo de amigos íntimos de Loos organizó con motivo de su sexagésimo cumpleaños y los testimonios de personalidades que habían tenido ocasión de conocer a Loos que afloraron con tal motivo –los *Festschrift*–; al mismo tiempo que ponía de manifiesto la necesaria excepcionalidad de alguien capaz de suscitar tales testimonios –y por tales firmas–, Rossi ofrecía una cierta definición de intenciones haciendo ver que no se iba a dejar llevar en su análisis sobre Loos de las interpretaciones establecidas por la crítica posterior.

Para Rossi, a pesar de que el mundo de la arquitectura había reconocido su importancia, Loos había sido víctima de una valoración absolutamente equivocada; reducido, por un lado, a representante de un modernismo extremista antiornamental y, por otro, a último producto del mundo vienés *fin de siècle*. Una equivocación que había derivado tanto de la inevitable incompreensión de sus ideas por parte de los conservadores y nacionalistas como de las suspicacias que esas mismas ideas habían despertado en la vanguardia de los primeros años del siglo XX.

19. Cfr. ROSSI, A., “Adolf Loos: 1870-1933”, en *Casabella-Continuità*, n. 233, noviembre 1959, para las citas de este artículo utilizaremos la traducción al castellano contenida en ROSSI, A., *Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956-1972*, G.G., Barcelona, 1975, pp. 49-65.



Fig. 9. Portada de *Normas para una dirección de Bellas Artes*, Viena, 1919.

20. Puede ser revelador comparar la cita de Schönberg que recoge Rossi con la literalidad de la misma. No puede hablarse de tergiversación, pero probablemente Rossi hace decir a Schönberg algo más de lo que el músico vienés quería decir. La cita literal, tal como se recoge de la traducción italiana sería la siguiente: "Ciertamente resulta temerario por parte de un profano mantener hipótesis de este género, cuando uno sólo se puede basar en expresiones como 'tengo la impresión de que...' A pesar de todo, me atrevo a hacerlo: porque la novedad en Loos se presenta como la novedad de un modo de ver más alto, lo que supone el origen más noble de una obra genial: la disposición natural del genio." SCHÖNBERG, A., *Festschrift Festschrift zum 60. Geburtstag*, traducción al italiano recogida en CACCIARI, M., *Adolf Loos e il suo Angelo. "Das Andere" e altri scritti*, Electa, Milano, 1992, p. 112. La cita que recoge Rossi en su artículo es la siguiente: "Ciertamente, es un poco atrevido por parte de un profano querer formular tales afirmaciones, cuando solamente se puede uno basar en expresiones como 'tengo la impresión de que...' Con todo, me atrevo a decirlo: porque en Loos, la novedad se presenta como novedad en las formas de intuición, y éste es el origen más noble para una obra de arte." ROSSI, A., "Adolf Loos: 1870-1933", cit., p. 51.

21. Cfr. JANIK, A., y TOULMIN, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974. Lo que estos autores proponían en su libro era la realización de una nueva lectura de la filosofía wittgensteniana desde los parámetros culturales de su formación. La tesis del libro era la capital importancia que para el pensamiento de Wittgenstein tiene su condición de vienés formado en el ambiente neokantiano de antes de 1914 en el que la lógica y la ética estaban esencialmente conectadas entre sí y con la crítica del lenguaje. Esta visión buscaría, analizando sus raíces intelectuales, intentar la conexión que hay entre Wittgenstein el hombre y Wittgenstein el filósofo, sólo posible si se mira desde la compleja problemática de la cultura vienesa prebélica. Y, dentro de la complejidad de esta cultura, son Arnold Schönberg, Karl Kraus y Adolf Loos los que ofrecen una identidad intelectual lo suficientemente cercana al pensamiento de Wittgenstein como para servir de soporte a esta línea interpretativa.

El origen de la interpretación errónea sobre Loos se encontraría según el arquitecto milanés, en primer lugar, en el intento de simplificar su mensaje y su figura, de componer un estereotipo fácilmente digerible; por ello, Rossi se vacuna contra cualquier reducción de la complejidad del personaje proclamando su absoluta individualidad, un rasgo que se manifiesta a través del fondo moral que se reconoce en todos sus escritos; en palabras de Rossi, una moral individual irreductible. Esta moralidad aparece también en la obra construida de Loos en la forma imperativa de una lógica inexorable de la construcción. En definitiva, al releer a Loos, Rossi no está cuestionando la realidad de la revolución que supone el arte moderno, sino que reivindica la posibilidad de posiciones divergentes a la hora de asumirla.

El estudio de Rossi sobre Loos está planteado en dos direcciones. En una primera parte se plantea un recorrido sincrónico mediante la reflexión a propósito de una serie de binomios que marcan la polémica en el pensamiento loosiano tal como surge tanto de sus obras como de sus escritos. La segunda parte del artículo está dedicada al análisis y relectura de las obras más significativas de Loos.

Rossi entra en materia desde el primer momento, lo que le interesa de Loos es lo que hace referencia a un posible entendimiento del concepto de modernidad en clave distinta a la habitualmente manejada por la vanguardia. Para ello fuerza ligeramente la traducción de las últimas frases del testimonio de Schönberg recogido en los *Festschrift* sobre el concepto de lo nuevo en Loos<sup>20</sup>. El acento que pone Rossi en la idea de modernidad sugerida por Schönberg como presente en Loos, ligada a las formas de intuición, a los modos de visión, sitúa en el centro del trabajo de Loos el problema de la reconstitución del lenguaje.

De esta manera, Rossi extrae a Loos del marco crítico habitual hasta entonces —su relación con la vanguardia— para devolverlo a un marco de referencia más próximo al propio arquitecto: la intelectualidad vienesa y su universo de problemas; lo que no es sino un paso previo al propio cuestionamiento de aquel marco crítico habitual. La preocupación por el lenguaje y su reconstitución conecta a Loos —para empezar— con el propio Schönberg, empeñado en una tarea semejante respecto del lenguaje musical, pero sobre todo con Kraus y con Wittgenstein, tesis, por otra parte, sustentada por Janik y Toulmin en su libro *La Viena de Wittgenstein*<sup>21</sup>.

Lo que Loos trataba de hacer, desde este nuevo punto de vista, era la revisión de la técnica propia de la disciplina arquitectónica, de sus signos de expresión. Para Rossi toda la actividad de Loos —sus obras, sus escritos— puede ser vista como un juicio crítico sobre arquitectura. El ejercicio de la crítica no es para Loos una actividad ajena a la producción de arquitectura, no consiste en la dedicación olímpica de emitir un juicio, sino que se manifiesta, en palabras de Rossi, como "la propia ley formativa de la obra"<sup>22</sup>. De esta manera la verdad de la crítica reside en el creador: la creación supone un juicio inequívoco. Según esto, la cuestión que ocupa a Loos y le enfrenta a los arquitectos de su tiempo es lo que se quiere y lo que no se quiere decir, o, mejor, a la manera de Wittgenstein, lo que se puede o no se puede decir.

Aquí estaría el origen de su batalla contra la ornamentación. No es una batalla contra toda ornamentación, sino contra su uso como "símbolo sofocante de las superestructuras sociales, privada de toda exigencia expresiva, convertida en un engaño, en una ficción"<sup>23</sup>. No es, por tanto, una polémica formal o estilística. Loos desconfía de la invención formal y sólo admite la novedad como algo derivado del progreso y éste como obra colectiva y sólo como mejora, no como mero cambio. "El objetivo y el interés de Loos, ciertamente, se inclinan por el aspecto técnico del problema. Más allá de los propósitos de la cultura tradicional, quiere promover el problema técnico del trabajo y de la producción; éste será el motivo esencial de la lucha por la renovación de la sociedad"<sup>24</sup>.

Por ello su polémica con la Secesión y las artes aplicadas alcanza una mayor virulencia que sus disputas con los nacionalistas o con los puristas. Porque piensa que su engaño es más sutil al ignorar el desarrollo económico real y centrar sus pretensiones en la posibilidad de inventar continuamente una forma nueva.

Por debajo de los rasgos más populares del pensamiento y la actividad artística de Loos para la crítica que se había venido ocupando del análisis de su trabajo —sus propuestas formales, su lucha contra el ornamento...— Rossi, al igual que Rogers, encuentra en Loos un fondo social en su planteamiento respecto de la nueva arquitectura. Este fondo social que Rossi percibe en la totalidad de sus escritos —aunque de manera más expresa en las "Normas para una dirección de





10

Bellas Artes” y en el ensayo “Los modernos barrios residenciales”<sup>25</sup>— aparece en Loos a partir del cuestionamiento de la función del técnico en la sociedad en el seno de la cual trabaja.

El punto de partida es el análisis histórico que hace Loos de la paulatina decadencia de la arquitectura como expresión de la sociedad. Decadencia a la que no se puede poner remedio quedándose en el campo del arte, que se ha quedado por debajo de sus objetivos. Loos —sostiene Rossi— afirma la alienación del arte presente, suspende las relaciones entre arte y arquitectura —el referente es el conocido pasaje de “Arquitectura”: “sólo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte”<sup>26</sup>— y se inclina por el carácter práctico de la arquitectura: la primera misión de la arquitectura debe ser atender a las exigencias de la humanidad de la manera más concreta posible.

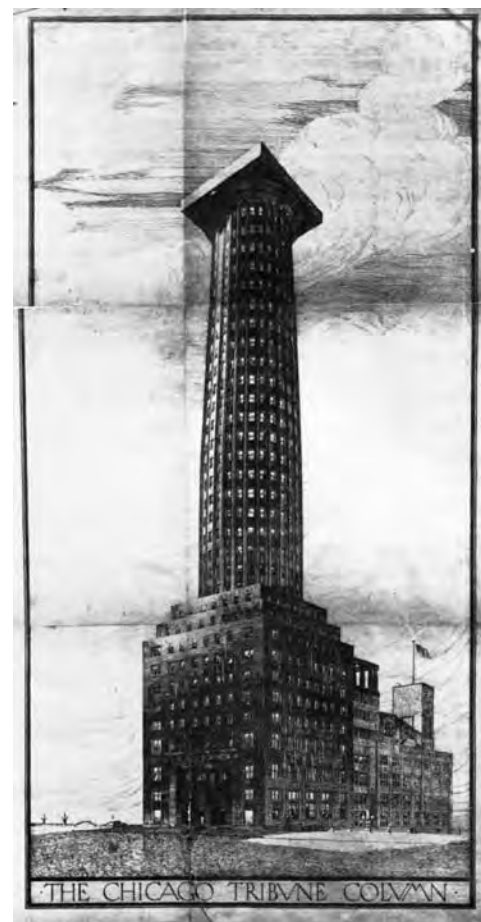
Rossi reconoce aquí la divergencia fundamental de Loos respecto del programa del *Arts and Crafts* inglés, que estaría en el origen de los sucesivos enfrentamientos de Loos con la Secesión y con la *Werkbund* o la *Bauhaus*<sup>27</sup>.

A pesar de todo, este aspecto del pensamiento de Loos —no el fondo social, sino la extracción de la arquitectura de la esfera del arte— es el que le parece a Rossi más discutible. Tanto el pasaje de “Arquitectura” antes aludido, como otro también bastante conocido del mismo artículo —“Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala de forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro de nosotros nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura”<sup>28</sup>— le parecen a Rossi pensamientos cargados de poesía, pero también de ambigüedad porque encierran el arte en una especie de limbo, ajeno al mundo real y lo convierten en algo desconocido, como si se tratara de un oscuro impulso originario. Sería esta una visión ahistórica del arte, que niega su valor humanístico, una visión que asoma a alguno de los escritos de Loos, y que, en especial, Rossi la encuentra en la gigantesca columna dórica que proyectó para la nueva sede de *The Chicago Tribune*. “El valor del arte no reside en ese antiguo escalofrío del hombre ante una experiencia que lo afecta sino que reside, con más propiedad, en la experiencia realizada día a día y que, precisamente, el artista interpreta y traduce”<sup>29</sup>.

Sin embargo Rossi entiende que la referencia mítica a los antiguos que continuamente aparece en los escritos de Loos, aunque muchas veces suena en clave renacentista como nostalgia del origen en un mundo sin historia, enseguida se resuelve en episodios concretos; Brunelleschi, Alberti, Fischer von Erlach o Schinkel, los modelos aducidos por Loos, se corresponden con otros tantos momentos históricos que sugieren la evolución contingente del espíritu del clasicismo.

En este rico entendimiento del clasicismo, del que emana la autoridad moral de Loos, es donde Rossi descubre su particular concepción sobre la modernidad, basada en la comprensión profunda de la historia, de donde resulta una tradición viva que le permite a Loos enfrentarse con seguridad y confianza a los problemas del presente<sup>30</sup>.

Como más tarde afirmaría el propio Rossi en otro artículo sobre Loos, no cabe duda que lo más interesante de Loos es su arquitectura<sup>31</sup>, por ello la segunda parte del artículo de 1959 la dedica a comprobar la coherencia de pensamiento que exhibe la obra de Loos, desde la villa en Montreux (la Karma), y de manera especial en la Michaelerhaus, en la villa Steiner o el



11

Fig. 10. Villa Karma en Montreux, 1904. Vista desde el jardín hacia 1963. (A. A. L. 2224, C. O. 16).

Fig. 11. Adolf Loos. Propuesta para el concurso para la sede del Chicago Tribune. 1922. (A.A.L. 378, C.O., 150).

22. ROSSI, A., “Adolf Loos: 1870-1933”, p. 51.

23. Ibidem, p. 52.

24. Ibidem, p. 53. Rossi subraya estas ideas acudiendo a una cita de Loos extraída de una conferencia dictada en 1912 con el título “Arte vernáculo”: “Mis alumnos saben: un cambio respecto a lo tradicional que nos viene de antiguo sólo está permitido si el cambio representa una mejora. Y es aquí donde los nuevos descubrimientos producen grandes desgarros en la tradición, en la construcción tradicional. Los nuevos descubrimientos, la luz eléctrica, el tejado de cemento-madera, no pertenecen a una determinada región, pertenecen a todo el globo terráqueo”. LOOS, A., “Arte vernáculo”, en *Escritos II, 1910-1932*, El Croquis, Madrid, 1993, p. 64.

25. El primero de ellos Loos lo escribió junto con Schönberg como un memorándum para la administración austromarxista del período de la Viena Roja y el segundo corresponde a una conferencia dictada en 1927. Cfr. LOOS, A., “Directrices para una institución del arte” y “La colonia moderna”, en *Escritos II...*, cit., pp. 110-127 y pp. 230-250.

26. “Así, ¿la casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte”. LOOS, A., “Arquitectura”, en *Escritos II. 1910/1932*, cit., p. 33.



12

Fig. 12. Villa Moller, Viena 1927. Fachada a la calle. (A.A.L. 2445, C.O., 188.; comedor, A.A.L. 2454, C.O., 188).

Fig. 13. Adolf Loos. Propuesta para la Gartenbau Platz. 1917. (A.A.L. 360, C.O., 110).

27. Esta divergencia de base queda clara en el famoso aforismo de Kraus sobre las diferencias entre una urna y un orinal que Rossi cita en este pasaje de su artículo: "Adolf Loos y yo —él con los hechos, y yo con la palabra— no hemos hecho más que mostrar que entre una urna y un orinal existe una diferencia, y que en esta diferencia se manifiesta la cultura. Los otros, en cambio, los que no distinguen, se dividen en dos grupos, los que usan la urna como un orinal y los que usan el orinal como urna". Cfr. SAFRAN, Y., "La curvatura de la espina dorsal: Kraus, Loos y Wittgenstein", en AA. VV., *Adolf Loos*, Stylos, p. 78. La cita está sacada de la página 37 del número 389-390 de *Die Fackel*. Walter Benjamin aportó una formulación igualmente sintética de la identidad entre las búsquedas de Loos y Kraus: "La primera pretensión de Loos fue separar obra de arte y objeto de uso. Del mismo modo, la primera pretensión de Kraus ha sido distinguir información y obra de arte". BENJAMIN, W., "Karl Kraus", en MARIZZ, B., y MUÑOZ, J., (Ed.), *Karl Kraus y su época*, Trotta, Madrid, 1998, p. 76.



13

Kärntner Bar hasta la obra que Rossi considera como manifestación más depurada del estilo de Loos: la casa Moller<sup>32</sup>.

Sin embargo, también existen sombras en este equilibrio excepcional entre modernidad y tradición, y —sobre todo— Rossi las encuentra en los proyectos de carácter áulico o conmemorativo, que tropiezan con el escollo de los esquemas monumentales. Esta dificultad se percibe en los distintos dibujos que Loos dejó hechos para la ordenación de la Gartenbau Platz de 1916, y de manera 'clamorosa' en el proyecto para *The Chicago Tribune*. Rossi es especialmente crítico con este proyecto de Loos, para cuya orientación 'equivocada' no encuentra razones:

"Es un proyecto de 1923, por tanto, a mitad de camino de sus mejores obras, y, por razones cronológicas, no se puede atribuir, como se hace con frecuencia, ni al entusiasmo juvenil ni a aquella noble estupidez senil con que los críticos precipitados suelen encajar las últimas obras de los grandes artistas. Aquí no podemos juzgarla como arquitectura, pero podemos criticar su concepción; sin duda alguna, es una concepción fuera de toda norma, en la que el motivo de la columna clásica, en otros lugares contenido en una pureza lógica, aquí se convierte en oscuro anhelo de una dimensión bárbara, opresiva, que niega al mundo moderno. Incluso su desprecio por toda elaboración gráfica, que en otros lugares es el signo más emotivo de su estilo, aquí sólo es signo de una violencia un poco grotesca"<sup>33</sup>.

La dureza de esta crítica contrasta con la valoración distinta que del mismo proyecto haría el propio Rossi unos años más tarde en la introducción que escribió para la publicación de la traducción italiana de una serie de escritos de Loos que no habían sido incluidos en *Parole nel vuoto*, y que se editó con el título de *La civiltà occidentale*.

En este nuevo escrito sobre Loos, que Rossi conecta en sus primeros párrafos con el de *Casabella* de 1959, el arquitecto italiano, aunque se reafirma en la interpretación de fondo del artículo precedente, avisa de algunas correcciones valorativas. En el caso del concurso para la sede de *The Chicago Tribune* el cambio de opinión de Rossi sobre la importancia que este proyecto tiene dentro del conjunto de la obra de Loos es radical. Al hilo de la 'superficial' celebración que el postmodernismo estaba haciendo por esos años —primeros ochenta— de la gigantesca columna, Rossi recomienda la lectura del artículo escrito por Loos a propósito del proyecto, situándolo en importancia a la altura de "La casa en Michaelerplatz" y "Ornamento y delito" para comprender el significado de la arquitectura loosiana<sup>34</sup>.

Rossi entiende ahora que el proyecto antes denostado es fundamental en la trayectoria de Loos. Es en este concurso donde se produce de forma más rotunda el encuentro de Loos con el mundo clásico, con la gran arquitectura, en un marco, además, que tiene para el arquitecto austriaco un significado profundo, la América mítica, entendida no como referencia arquitectónica, sino como ámbito para una sociedad cuasi perfecta; una idea de América en la que Rossi encuentra paralelismos con la soñada por Pavese o Vittorini.

Parece ser que habría sido el propio Loos, a través de su artículo, el responsable del cambio de opinión de Rossi sobre el proyecto de Chicago, con su defensa apasionada de la opción por la gigantesca columna dórica<sup>35</sup>. Rossi reconoce que en este proyecto Loos se enfrenta también a sus propias contradicciones, pero que estas se disuelven en la voluntaria renuncia a la originalidad de la que el artista hace gala —sólo los artistas pequeños son originales— al confiar la potencia de su propuesta a semejante icono. Una imagen frente a la cual deviene superfluo todo comentario o presentación y, por supuesto, toda la cháchara que constituye el tráfico de escuelas, asociaciones, cátedras, revistas... la gran columna de Loos —termina diciendo Rossi— le coloca entre los grandes maestros, "porque existe una gran diferencia entre hablar sobre los griegos y hablar en griego"<sup>36</sup>.





Fig. 14. Croquis de Mies van der Rohe para el Crown Hall. (LAMBERT, P. (ed.), *Mies in America*. Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of American Art. Montréal-New York, 2001).

Desde el punto de vista historiográfico la recuperación del magisterio de Loos por parte de Rossi alcanza todavía una mayor ambición en este posterior artículo introductorio a sus escritos. Para Rossi, y así lo argumenta en este escrito, Loos constituye la base de una propuesta genealógica alternativa para la arquitectura moderna o, por lo menos, para la arquitectura moderna que al arquitecto transalpino le interesa de manera especial. Para esta particular idea de modernidad, los nombres de Tessenow y Mies van der Rohe componen junto al maestro vienés una referencia de acentos distintos a los establecidos por la crítica histórica. Para Rossi, los dos arquitectos germanos supieron ver el problema del estilo y su relación con la tradición en términos semejantes a los postulados por Loos. Un planteamiento libre de falsas problemáticas sociales que tiñen de moralismo la defensa por parte de los arquitectos modernos de lo que son, en realidad, opciones de gusto<sup>37</sup>. En otro sitio, Rossi llegaría a afirmar que la posición de Loos es la más crítica adoptada contra el moralismo del Movimiento Moderno y su constante actitud redentora derivada de su creencia optimista en que la arquitectura debía enseñar a vivir a la gente<sup>38</sup>. La acusación de puritanismo y moralismo que, de manera insistente, la crítica moderna había vertido sobre la figura de Loos cambiaría así de sentido, y el maestro vienés se nos presenta, a través de la atenta lectura realizada por Rossi de sus escritos, como paladín de la libertad del habitante de sus casas y garante de que estas puedan ser vividas de acuerdo con la personalidad de su propietario.

También aquí, como sucedía con la rectificación de la inicial crítica al proyecto de *The Chicago Tribune*, se aprecia una profundización –incluso revisión– por parte de Rossi en el pensamiento de Loos. Aquella posición sobre los límites de la arquitectura en relación con el arte que en el artículo de *Casabella* había sido calificada de ambigua por el arquitecto italiano emerge ahora –y en posteriores análisis– como argumento clave en la precisión de las bases conceptuales que informan el esquema genealógico alternativo que el neoracionalismo italiano propone en los años setenta como base historiográfica de su crítica a la ortodoxia moderna comúnmente aceptada.

La distinción entre arquitectura y artes aplicadas, protagonista indiscutible de los escritos de Loos, se convierte también para Rossi en el principal punto de apoyo de su análisis desde el convencimiento de la centralidad que tal debate tiene en la arquitectura moderna.

La posición extrema del *industrial design*, cuyo origen se encuentra en el *Arts and Crafts* de William Morris, que representan –aunque con distintas poéticas– tanto la *Bauhaus* como la Secesión, supone para Rossi la tergiversación del debate tradicional sobre arquitectura. La extensión del ámbito profesional a las esferas de la artesanía significó, en los casos más extremos, la sustitución o la disolución de la arquitectura en el *industrial design* y la discusión sobre los temas más genuinos de la disciplina arquitectónica apareció como algo reaccionario y obstruccionista. Un planteamiento tras el que subyacía una ideología que Rossi entiende que fue destruida por el colapso del mito del bienestar y la paz social<sup>39</sup>.

La postura radicalmente contraria de Loos –que se apoya precisamente en el reconocimiento de la división negada por la teoría del *industrial design*– se inscribe entre los intentos por construir una definición de la arquitectura como profesión a partir de la clarificación de los límites entre arte y artesanía o entre arte y técnica, operación ilustrada semejante a la que estaría detrás de la propia aparición de las Escuelas Politécnicas.

El mostrarse a sí mismo como el más entusiasta defensor de la división entre arte y profesión es lo que acerca a Loos a los alemanes Tessenow y Mies van der Rohe. Todos ellos actúan desde

28. Cfr. LOOS, A., “Arquitectura”, en *Escritos II...*, pp. 34-35.

29. ROSSI, A., “Adolf Loos...”, cit., p. 55.

30. “Verdaderamente, este artista, en la época de las más absurdas contaminaciones históricas, ha continuado comprendiendo la historia, con una modernidad que a nosotros nos puede parecer desconcertante. Una historia y una tradición que lo hacían bien vivo y presente, que le daban valor para enfrentarse con los temas más importantes, de fondo, de la sociedad. Mientras se levantaban inmensos altares de columnas de un neoclasicismo de cementerio, mientras la Secesión se envolvía en un decorativismo de salón, él daba una nueva dignidad a la arquitectura”. Ibidem, p. 56.

31. Cfr. ROSSI, A., “Rossi on Loos” en *Skyline*, abril de 1982, p. 18.

32. “... la construcción nunca es arbitraria; en realidad no se inventa nunca, sino que se obtiene con la simple distribución de cada función. Los valores del edificio se establecen de acuerdo con su necesidad, y con ello surge una imagen nueva e imprevista. La arquitectura se encuentra a sí misma; la composición es perfecta porque no es envoltorio, sino expresión del interior”. ROSSI, A., “Adolf Loos...”, p. 63.

33. Ibidem, p. 60.

34. Cfr. ROSSI, A., “Introduzione”, pp. 11 y ss.

35. Rossi cita aquí unos párrafos extractados del artículo de Loos “The Chicago Tribune Column” que transmiten el convencimiento con el que el artista defiende su propuesta: “He elegido (...) para mi proyecto el modelo de la columna (...) Me temo que la mayoría de las objeciones se dirigirán contra la ausencia de ornamentos en mi proyecto (...) No hay ningún dibujo que esté en condiciones de describir el efecto de esta columna: las superficies lisas y pulidas del cubo y las estrías de la columna maravillarían al espectador. Sería una sorpresa, una sensación, incluso en nuestra afectada época moderna. (...) La gran columna dórica griega será construida. En Chicago o en otra ciudad. Para el *Chicago Tribune*, o para otro cualquiera. Por mí o por otro arquitecto”. LOOS, A., “The Chicago Tribune Column”, en *Escritos II...*, cit., pp. 190-191, citado en ROSSI, A., “Introduzione”, pp. 15-16.

36. Ibidem, p. 16.

37. “Todos los arquitectos modernos han buscado siempre atribuir este valor moralista a todo lo que hacían, con la excepción de pocos como Tessenow y ciertamente Mies van der Rohe. Mies ve claramente el problema del estilo y su relación con la tradición es muy similar a la de Loos; detrás de su búsqueda está Schinkel y el clasicismo alemán (...). Los rascacielos de Chicago son concebidos y permanecen como torres urbanas sin ninguna falsa problemática social: son bellos edificios, más difícilmente imitables de lo que se cree; la Unidad de habitación de Marsella, vista hoy en medio del mar de edificios que la han rodeado ha quedado ridícula respecto de las promesas sociales que proponía. Ibidem, pp. 10-11.

38. Cfr. ROSSI, A., “Rossi on Loos”, p. 19.

39. Cfr. Ibidem, p. 18.



Fig. 15. Retrato de Heinrich Tessenow. (WANGERIN, G., *Heinrich Tessenow: ein Baumeister, 1876-1950: Leben, Lehre, Werk*. Essen, Bacht, 1976).

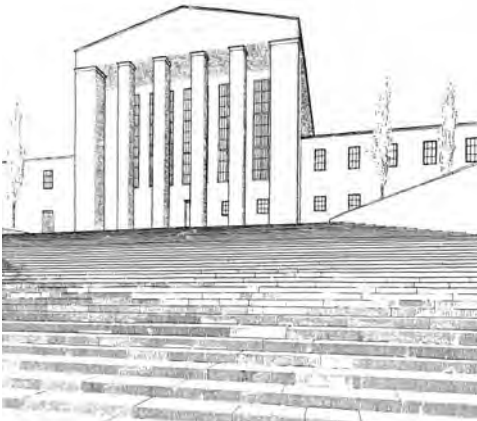


Fig. 16. Dibujo de Tessenow. (WANGERIN, G., *Heinrich Tessenow: ein Baumeister, 1876-1950: Leben, Lehre, Werk*. Essen, Bacht, 1976).

un entendimiento del presente como evolución histórica o, lo que es lo mismo, desde la aceptación de la tradición.

El paciente trabajo de Heinrich Tessenow alrededor de la evolución y esencialización de la casa tradicional alemana, en sintonía con la diferencia entre progreso y novedad defendida por Loos, sugiere un camino que lleva a la larga a la reunión entre artesanía y mito, entre profesión y arte. Mies van der Rohe, por su parte, entiende la técnica como parte de la verdad absoluta. Su arquitectura ha nacido fuera del tiempo y remite directamente a Schinkel en su búsqueda de lo esencial. Rossi identifica esta actitud miesiana con la conocida definición de Tomás de Aquino sobre la verdad: “Adequatio intellectus et rei” para señalar como –por diferentes caminos– tanto Mies como Tessenow sugieren continuidad en su arquitectura sin separar conocimiento y acción<sup>40</sup>.

La denuncia de la antinatural reunión entre artes mayores y menores propuesto por la arquitectura moderna es lo que sitúa a Loos, para Rossi, junto a Mies y Tessenow con los que compone un trío de maestros. Para Loos arte y técnica deben quedar separados, como en el famoso aforismo de Wittgenstein: “lo que está roto, roto debe quedar”. Sin embargo, Rossi puntualiza que el aforismo del filósofo vienés no describe totalmente la posición de Loos, sobre todo en lo que respecta a su relación con el pasado. No aparece aquí voluntad de ruptura, sino de integración. Hay en Loos una clara voluntad de convertir el monumento en algo ordinario. Para él ‘viejo’ y ‘antiguo’ pueden ser términos sinónimos. Las ‘viejas casas’ nos hablan mezcladas con las obras de Fischer von Erlach y el clasicismo griego y romano puede ser tan admirable como los monumentos americanos. Eso sí, esta admiración por los monumentos americanos no es nostálgica ni literaria, sino eminentemente técnica: los ingenieros son los griegos de su tiempo.

La técnica es para Loos un aspecto de la ética y el arquitecto, el artista o el técnico pueden cambiar sólo muy pocas cosas y estas no son esenciales. Pero la técnica en Loos no tiene una condición restrictiva, y el estilo no se identifica con la ética, por lo que él es libre de hacer uso de todas las variaciones que las diferentes situaciones permitan.

Loos, para Rossi, sólo tiene una idea de arquitectura: construir como lo harían los romanos, y precisamente porque sólo unas pocas innovaciones técnicas realmente cambian la vida del hombre, el arquitecto usa las herramientas que encuentra disponibles armado de la lógica y el sentimiento. Aquí reconoce Rossi uno de los aspectos esenciales de la modernidad de Loos: el ornamento es un crimen, no por razones de un abstracto moralismo, sino porque se presenta como una forma de locura, de degeneración o de inútil repetición<sup>41</sup>.

Rossi encuentra en esta tríada de maestros la base de su argumento a favor del oficio y la tradición; al igual que Tessenow o Mies, Loos era consciente de que una continuidad meramente lineal no es posible y de que negar la artísticidad de la arquitectura carece de sentido. En la vida de Loos, como en la de todos los grandes artistas, el abismo entre arte y profesión, entre edificación y monumento, se salva mediante la búsqueda de la condición humana básica, sin pretender ningún otro interés, ni siquiera el estético. “Y al final de esta búsqueda –terminará aceptando Rossi–, incluso el arte nos parece un estorbo, una cuestión secundaria”<sup>42</sup>.

**Mariano González Presencio.** Dr. Arquitecto por la Universidad de Navarra y Profesor Ordinario de la Escuela de Arquitectura de la misma universidad, de la cual es Director en la actualidad. Ha sido también profesor titular en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. A lo largo de su trayectoria académica ha dirigido varias tesis doctorales y participado en diferentes trabajos de investigación, publicando sucesivos artículos y estudios en obras colectivas en los campos de historiografía y crítica de arquitectura y de dibujo de arquitectura, habiéndole sido reconocidos dos sexenios de investigación por la ANECA. Por otra parte, más allá de la publicación de sus obras en revistas y de su inclusión en selecciones antológicas y recopilatorias de diverso alcance, su trabajo como arquitecto ha merecido distintos reconocimientos, de entre los que cabe destacar el Premio Europeo de Arquitectura Deportiva del CONI (1998), el Premio Euro Solar 2003 o la selección como finalista de diversas obras en distintas convocatorias (Bienal de Arquitectura Española, Architécti, premios FAD, Hispalit, Saloni, COAVN, VETECO-ASEFABE, ATEG,...) y varios primeros premios y de otra condición obtenidos en concursos abiertos de proyectos.

40. Cfr. Ibidem, p. 19.

41. Ibidem, p. 21.

42. Ibidem, p. 21.